

RESUMO

ABSTRACT

Research on portuguese tiles tend to be oriented towards the understanding of large narrative themes, in detriment of other representations that are thought to be less important, such as: 'albarradas', flowering pots, hunting scenes and hermit figures, amongst other motives that cover the wall panels of churches and convents. This paper aims to reflect on the symbolic meaning of these figurative images that are common to the tile work pictorial production of the first half of the 18th century, and presents some interpretative thoughts based on the crossed readings of the Bible and its documented testimony from mystical men and commentators. We also try to reflect on the reasons that led to the application of these themes on the wall panels of two convents in Lisboa: Madre de Deus and São Pedro de Alcântara, with the intent of contributing to define a global interpretation that may explain their repetitive presence in religious environments.

Os estudos da azulejaria portuguesa tendem a ser orientados para a compreensão dos grandes núcleos narrativos, em detrimento das representações consideradas secundárias, como: as albarradas e os vasos floridos, as caçadas e os eremitas, de entre as muitas outras figurações que foram os panos murários de igrejas e conventos. Neste artigo procurar-se-á abordar a temática simbólica destas figurações, comuns na produção azulejar da primeira metade do século XVIII, e apresentar algumas propostas interpretativas a partir da leitura cruzada da Bíblia com o testemunho escrito que dela fizeram místicos e comentadores. O presente artigo procura, pois, reflectir sobre os motivos que conduziram à escolha e colocação destes temas nos panos murários de dois conventos de Lisboa: o da Madre de Deus e o de São Pedro de Alcântara, procurando contribuir, eventualmente, para definir uma interpretação global que possa explicar a sua presença repetitiva em espaços religiosos.

INQUIETAÇÕES DA ALMA

Reflexões sobre o simbolismo presente nos temas coadjuvantes de núcleos azulejares portugueses

Alexandre Pais*

Os estudos da azulejaria portuguesa tendem a ser orientados para a compreensão dos grandes núcleos narrativos, em detrimento das representações consideradas secundárias. Inserem-se nesta categoria de temas secundários as albarradas e os vasos floridos, as caçadas e os eremitas, de entre as muitas outras figurações que forram os panos murários de igrejas e conventos. A subvalorização do estudo destes temas parece, no entanto, algo paradoxal, uma vez que a riqueza da linguagem simbólica presente na azulejaria portuguesa – uma das manifestações mais características da sensibilidade artística nacional – e o fascínio que ela exerce sobre os observadores mais atentos pode, por vezes, determinar alguns excessos interpretativos. Neste artigo procurar-se-á abordar a temática simbólica destas figurações, comuns na produção azulejar da primeira metade do século XVIII, e apresentar algumas propostas interpretativas a partir da leitura de fontes consideradas relevantes.

As propostas iconológicas que, em seguida, se apresentam decorrem da leitura cruzada da Bíblia com o testemunho escrito que dela fizeram místicos e comentadores. A consulta destas fontes decorre da convicção de que a figuração temática existente em muitos núcleos azulejares tem origem no manancial simbólico presente nesses textos sagrados, o que a torna tão apropriada à decoração dos espaços religiosos. Partindo deste pressuposto, é lícito considerar que as representações secundárias, tais como vasos floridos, ou cenas tumultuosas, como as caçadas, encerram em si um sentido que extravasa a sua função meramente decorativa. O presente artigo procura, pois, reflectir sobre os motivos que conduziram à escolha e colocação destes temas (albarradas, caçadas e eremitas) nos panos murários de dois conventos de Lisboa: o da Madre de Deus e o de São Pedro de Alcântara, procurando contribuir, even-

* Investigador do quadro do Instituto Português de Conservação e Restauro.

tualmente, para definir uma interpretação global que possa explicar a sua presença repetitiva em espaços religiosos.

Albarradas e vasos floridos

No interior de conventos, igrejas e claustros¹, silhares de azulejos repetem pequenos motivos denominados albarradas - jarras caprichosamente ornamentadas – ou vasos floridos. Estes elementos pintados como se estivessem assentes em pequenos socos de cantaria e encimados por arcos e festões, animavam, na sua simplicidade, espaços que se pretendiam austeros e simples. Se as albarradas, os vasos ou os cestos com flores, constituem uma presença forte, embora discreta e quase ignorada pelo olhar dos que hoje ainda passam neste locais, é bem provável que a sua presença fosse determinada por uma intencionalidade simbólica. O seu significado deverá ter estado relacionado com a tradição das *Naturezas Mortas*, uma alegoria à plenitude da criação divina e, apesar da aparente contradição, uma celebração da vida. Tal como as imagens nas representações cerâmicas, também estas figurações temáticas tendem a ser consideradas pouco interessantes e repetitivas, embora o seu significado possa ser enganador². É este ponto que se procurará, em seguida, demonstrar.

Na iconografia cristã, as plantas e flores surgem, quase sempre, associadas aos santos³ – a rosa à Virgem, o lírio dos tintureiros a São Filipe, o crisântemo a São João.... – e, através dos escritos dos Padres da Igreja, foram empregues por gerações de artistas na construção de discursos intrincados, quer visuais, quer textuais. Essa concepção tornou mais rico o sentido iconográfico das representações dos mártires e santos, complementou os seus atributos e enriqueceu a linguagem simbólica, compondo uma forma de dissertação visual acessível aos fiéis. O sentido simbólico era facilmente compreensível quando as flores presentes nas figurações eram identificadas, mas, na representação

1 Cfr: MECO, José – *O azulejo em Portugal*. Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p.151-156.

2 Cfr: LANGMUIR, Erika – *Still Life*. The Pocket Guide series. The National Gallery, London, Yale University Press, 2001, p.60-66.

3 De notar que a mais antiga recolha de narrativas hagiográficas, datada do século XII, é designada por *Flores Sanctorum Multicolores*. Cfr: DUBOIS, Jacques – *Sources et methods de l'hagiographie médiévale*. Les éditions du Cerf, Paris, 1993, p. 33.

azulejar, as imagens não eram tratadas de modo tão realista⁴ pelo que, o sentido da sua presença na decoração dos espaços sagrados, pode ter sido outro⁵. Se, na maioria dos locais, a presença destes elementos pode parecer casual há, no entanto, um espaço onde a representação de cestos floridos demonstra uma clara intencionalidade.

Na nave da igreja de São Pedro de Alcântara, inserem-se, lateralmente, dois grupos de confessionários em seis vãos rectangulares. Estes nichos preenchidos com azulejos, lateral e frontalmente, associam motivos de *figura avulsa*, registos e *albarradas* do segundo quartel do século XVIII. A conjugação de todos estes elementos revela um propósito que é reforçado pela própria função do local. Na base da composição, em cada um dos confessionários, encontra-se um cesto florido ladeado por azulejos de *figura avulsa* de temática vegetalista. Esta abundância de elementos florais sugeria, tal como o reverendo padre “(...) *Charles Cahier soulignait que les fleurs sont généralement l’emblème des vertus et des richesses spirituelles. (...)*”⁶. Assim, nestes espaços, a pintura de



Vasos floridos, nave da igreja de São Pedro de Alcântara.
Foto do autor.

- 4 Para o olhar do século XXI as flores representadas nestas superfícies cerâmicas parecem difíceis de associar aos exemplares que hoje conhecemos. Será necessário um botânico com conhecimentos de evolução histórica das espécies debruçar-se nestas representações para um dia podermos afirmar, de forma mais rigorosa, a sua veracidade.
- 5 Nos vasos floridos que integravam a decoração do convento da Esperança, datados do 3º quartel do séc. XVII têm uma intenção específica para o espaço a que se destinavam, compondo as flores que neles se reconhecem um discurso específico associado à própria invocação do convento. Cf. MONTEIRO, João Pedro – «O frontal de altar da capela de Nossa Senhora da Piedade, Jabotão, Pernambuco», *Oceanos*.— Azulejos Portugal/Brasil, nº 36-37 (1998-1999), p.173.
- 6 “(...) *Les plantes prises dans leurs sens symbolique furent utilisées par les Pères de l’Église afin de signifier des vertus particulières. (...) Les auteurs chrétiens ainsi que les symbolistes chrétiens vont user et abuser de ce langage pour conférer aux représentations des saints et saintes une lecture plus en profondeur grâce à la fleur. Son symbolisme sera complémentaire des attributs relatifs aux martyrs qui caractérisent les saints. (...)*”. DARCHEVILLE, Patrick – *La flore des cathédrales, le symbolisme floral dans l’architecture religieuse*, Paris, Éditions Dervy, 1998, p. 132.

flores deveria servir, intencionalmente, duas funções simbólicas: por um lado, a evocação das virtudes necessárias ao bom cristão; por outro, uma defesa “perfumada” contra o “odor” do pecado.

Quando colocadas em espaços conventuais com outra funcionalidade, a transitoriedade e a beleza das flores inseridas nas albarradas podia remeter para outra asserção: a *Vanitas*, a fragilidade da matéria face à destruição do tempo. Nesta perspectiva, estas composições azulejares podem ser consideradas metáforas bíblicas⁷ bem explícitas: “O Homem nascido da mulher tem vida curta e cheia de misérias. É como uma flor que desabrocha e murcha...” (Job. 14, 2).

Não obstante o seu real significado, o certo é que a significação polissémica destas figurações, propiciando diversas possibilidades de leitura, serviam um propósito específico: a meditação. A presença de imagens nos espaços sagrados votados a esta superior actividade introspectiva foi, eloquentemente, expressa por David Freedberg ao referir que “(...) *la experiencia del hecho milagroso procede directamente de la piadosa atención de quien contempla la imagen. «Atención» no significa aquí ningún encauzamiento de la mente hacia la imagen, sino un «estar atento» particularizado y basado en la experiencia íntima del espectador. En otras palabras, no es que el espectador simplemente se concentre en la imagen (o en su tema) sino que dirija sus meditaciones a los aspectos más capaces de producirle un fuerte sentimiento de fragilidad o de tragedia.* (...)”⁸.

Caçadas

A presença de cenas de caçada na decoração de claustros ou de espaços adjacentes nos conventos e igrejas, pode causar alguma surpresa pois a escolha desta temática, para o preenchimento de grandes espaços murários, parece pouco adequada ao espírito cristão destes locais. No entanto, as representações alegóricas de caçadas remontam ao período medieval, e eram vistas como uma imagem simbólica de Cristo e dos apóstolos, na sua incansável demanda das almas dos homens. Esta leitura pode ser associada ao *Sermão 51* de Santo Agostinho, em que Jesus é comparado a um caçador

7 Cfr. FISHER, Celia – *Flowers & Fruit*. London, The National Gallery, Yale University Press, 1998. The Pocket Guide series.

8 FREEDBERG, David – *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 201-202.

incansável⁹ o qual, por vezes, capturava as almas com um propósito salvífico, mesmo que, para elas, isso representasse um processo doloroso. Nesta óptica, os animais mansos representavam os espíritos piedosos e os animais selvagens, as almas pecadoras que urgia caçar.

Uma outra interpretação, no entanto, torna a sua presença ainda mais pertinente: elas permitiam um contraponto da vivência profana, face ao quotidiano religioso que se vivia nestes espaços. Daí que nestas figurações seja comum encontrar, no segundo plano da composição, um frade a meditar ou a ler um livro, sempre alheado da agitação que o rodeia.

Uma terceira leitura, mais próxima da invocada por Santo Agostinho, e com carácter mais profundo, pode, também, adequar-se a estas figurações. Desde o período merovíngio que surgiam representações de “perseguições alegóricas ao cervo”. As mais antigas remontam ao século V, em França, e mostram o animal a ser perseguido por cães e a fugir na direcção de uma cruz da qual pende uma palma. De acordo com os estudos de Louis Charbonneau-Lassay, esta representação simboliza a alma humana fugindo das tentações e dos vícios, ideia que tomou forma a partir da frase atribuída ao Rei David: “*Os meus inimigos rodearam-me como uma matilha de cães enfurecidos*” (Salm. 22, 17).

As caçadas ao veado que preenchem os espaços religiosos – muitas delas retiradas de gravuras de Joannes Stradanus e de Philip Galle¹⁰ ou de António Tempesta¹¹ – relatam cenas similares, envolvendo homens e animais. Na sua passagem para o azulejo, o conteúdo religioso parece ter ficado ausente, mas, nos eremitas que pontuam, por vezes, estes espaços, pode encontrar-se esse mesmo sentido. De certo modo, podemos encarar todas estas representações como detentoras de uma intenção onírica, tal como se as caçadas simbolizassem sonhos dos eremitas e, também, uma simplificação da ideia presente nas *Tentações de Santo Antão* (c.1500), de Jeronimus Bosh, onde o mundo fantástico, ilusório, serve para sublinhar a angústia e a inquietação do santo.

9 CHARBONNEAU-LASSAY, L. – *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, 2ª ed. Barcelona: Sophia Perennis, 1997, vol. 44, p. 295.

10 Muitas imagens de caçadas que preenchem através dos azulejos os panos murários de edifícios religiosos e profanos em Portugal, são baseadas numa das obras mais divulgadas sobre este tema: *Venationes Ferarum, Avium, Piscium*, de cerca de 1578 e cujos temas foram desenhados por Joannes Stradanus (1523-1605) e incisos por Philip Galle (1537-1612).

11 Cfr: PAIS, Alexandre – «O espólio azulejar nos palácios e conventos da Misericórdia de Lisboa» in *Património Arquitectónico da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa, Santa Casa da Misericórdia, 2006, vol. I, p.157-159.

Nesta perspectiva, as caçadas seriam manifestações de dilemas que atormentam a alma, pelo que a presença de temas mundanos e violentos parece ter um enquadramento lógico no espaço conventual e uma mensagem bem mais complexa do que se supõe.

A simbólica da caçada também parece apresentar variantes interpretativas em função do animal caçado. A caçada ao cervo, por exemplo, pode constituir uma imagem da luta contra a heresia, simbolizada pelos cães e pelos caçadores. Esta ideia foi defendida por Tertuliano (150-225), no *De coron. Milit. I*. Para este autor, o cristão prudente não devia fugir do martírio, evitando renegar a verdadeira fé¹², mas, antes, seguir o exemplo do cervo que sabia morrer dignamente perante os que o perseguiram.

Nestes temas de caçadas também surgia, por vezes, uma corça, a qual apresenta um simbolismo mais complexo e associável à *Pia Desideria*, obra do jesuíta Hugo Hermann. A primeira edição desta obra foi publicada em Antuérpia, em 1624, com gravuras de Boetius Van Blomswert¹³ e, na tradição dos *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola, incluía inúmeras citações bíblicas do *Cântico dos Cânticos*, dos *Salmos* e do *Livro de Job*. As gravuras ilustravam uma série de provas a que se submetiam duas figuras: uma feminina (a Alma humana) e a outra, um anjo aureolado (o Amor Divino, por vezes assimilado a Cristo). Estas imagens foram empregues em alguns núcleos azulejares, nomeadamente na Casa do Capítulo do antigo Convento de Santa Marta e na Casa da Irmandade da Igreja de Santa Cruz, da Ribeira de Santarém¹⁴. Outra fonte de inspiração para a mesma temática foi a obra de Benedictus Van Haeften, *Regia via sanctae crucis*, publicada em Antuérpia, em 1635¹⁵. Na azulejaria portuguesa esta figuração surge intercalada com caçadas e ermitas, no claustro do convento da Madre de Deus¹⁶.

12 MARTIGNY, Joseph-Alexandre – *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, Paris, Hachette, 2002, p.136

13 Esta obra foi considerada por Santiago Sebastián como um dos livros de devoção mais importantes da Contra-Reforma. Cfr. SEBASTIÁN, Santiago – *Contrareforma y Barroco*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 65.

14 Estes conjuntos foram estudados por MONTEIRO, João Pedro – Os “Pia Desideria”, uma fonte iconográfica da azulejaria portuguesa do século XVIII. *Azulejo* nº3/7, 1995/1999, p.61-70.

15 SEBASTIÁN, 1985, p. 322-327.

16 De uma outra obra do mesmo Van Haeften, *Schola cordis*, encontram-se neste núcleo elementos, identificados por João Pedro Monteiro, mas que apesar de provenientes de outra fonte de inspiração coincidem na preocupação simbólica, o caminho e as provas que a Alma humana tem de percorrer, sempre acompanhada pelo seu Esposo divino, Cristo. Cfr. MONTEIRO, 1995-1999, p.69.



Caçadas e eremitas, claustro do convento da Madre de Deus. Foto do autor.

Também a cena de caçada ao gamo e à corça deverá ter um significado semelhante ao destes emblemas: uma imagem do Divino, simbolicamente transfigurado pelo imaginário dos místicos medievais. A corça, normalmente de cor branca, está associada a numerosas narrativas cristãs, em momentos onde é patente a intervenção de Deus. Deste modo, os dois animais perseguidos são a alma humana (gamo) e o seu esposo divino (corça) e, tal como na *Pia Desideria*, no *Regia via sanctae crucis* e no *Schola Cordis*, ambos são sujeitos a numerosas provas conducentes à sua união. Outros animais são, também, representados em cenas de caçada nos espaços conventuais. Um dos mais comuns é o javali ou porco selvagem, cujo significado deverá ser diverso do das perseguições ao gamo ou à corça. O porco e o javali eram considerados animais impuros, pois revolvem-se na lama e, por isso, eram usados como símbolo dos pecadores ou daqueles que não eram puros de espírito. O javali possuía, ainda, um outro significado associado à violência, pois é um animal selvagem que devasta a terra¹⁷. Nesta perspectiva, a caçada representava a luta que o homem devia travar contra os vícios da ira, da luxúria e da gula. Associando os diversos elementos, podemos ver na perseguição do javali uma parábola moralizadora sobre a qual podiam meditar os eremitas, em que Cristo e os anjos (os cavaleiros), auxiliados pela palavra dos homens piedosos (cães)¹⁸, lutavam contra os vícios do homem (javali ou porco).

17 Cfr. Salm. 80, 14 e BARBER, Richard – *Bestiary*, Woodbridge, The Boydell Press, 1999, p.84-87.

18 Aqui, o cão é associado aos pregadores, pois acreditava-se que a língua deste animal curava as feridas, tal como a palavra dos homens piedosos, pelos seus avisos e exemplos, expunha as emboscadas do demónio e cicatrizava as feridas expostas em confissão. Cfr. BARBER, 1999, p.76.

No âmbito desta temática, só muito raramente surge o leão, embora este seja o animal mencionado mais vezes nas Escrituras. Tal como no caso do gamo ou da corça, o seu simbolismo pode divergir do que se associa à caçada ao porco selvagem ou javali. O leão é um animal muitas vezes associado a Cristo pois, tal como Ele, também o felino dorme vigilante. É esta a conotação alegórica que se pode estabelecer com a seguinte passagem do Cântico dos Cânticos: “Eu durmo, mas o meu coração permanece desperto” (Cant. 5, 2). De acordo com esta interpretação, a caçada ao leão poderá, de igual modo, associar-se à Ressurreição de Cristo, cuja imagem mais divulgada se encontra presente no tema da luta entre Sansão (a humanidade) e o leão (Cristo)¹⁹. Nesta narrativa, justamente considerada uma metáfora da Eucaristia, o cadáver do leão serviu à fixação de uma colmeia, cuja produção de mel alimentou o próprio Sansão. No entanto, a ambiguidade da linguagem simbólica também permite definir outra leitura. Pela sua ferocidade, o leão era visto como uma encarnação do mal contra o qual exortava S. Pedro: “Sede sóbrios e vigiai, pois o vosso adversário, o diabo, como um leão a rugir, anda a rondar-vos, procurando a quem devorar (I Pe. 5,8).

A mesma ambivalência simbólica pode ser vista na representação da caçada ao touro. Em S. Mateus este animal pode simbolizar a força de Cristo e do Seu sacrifício, tal como se depreende da leitura do seu Evangelho: “Vede o meu banquete está preparado, abatidos os meus novilhos e animais cevados” (Mt. 22,4). De acordo com esta interpretação, as caçadas a este animal que surgem representadas em espaços religiosos, poderão significar o sacrifício de Jesus. Contudo, se atentarmos na simbólica dos Salmos, o touro também pode representar os inimigos do Homem e, nessa perspectiva, a luta da alma contra

19 CHARBONNEAU-LASSAY, 1997, p. 40.

20 A presença de caçadas não se circunscreve nos espaços religiosos a representações azulejares, encontra-se igualmente em presépios, como o do convento das Necessidades, o do Palácio Nacional de Queluz ou o do Museu de Arte Sacra e Etnologia de Fátima. Também numa colecção particular se encontram duas caçadas, sendo uma delas à avestruz, tema que, por vezes, surge nas representações azulejares. A sua integração no contexto do presépio português do século XVIII não deverá corresponder, simplesmente, a uma questão de moda ou gosto. Parece óbvio que indicia um sentido, uma intenção, próximos das interpretações propostas para os núcleos cerâmicos parietais que preenchem os espaços murários de igrejas e conventos. Também a interpretação avançada acerca do paralelismo entre a caça ao leão e a luta de Sansão tem lugar nos presépios portugueses. Esta presença é assinalada no presépio do convento dos Carmelitas Descalços do Buçaco e tam-

o vício²⁰: “Rodeiam-me touros em manada; cercam-me touros ferozes de Basan” (Salm. 22,13).

Eremitas

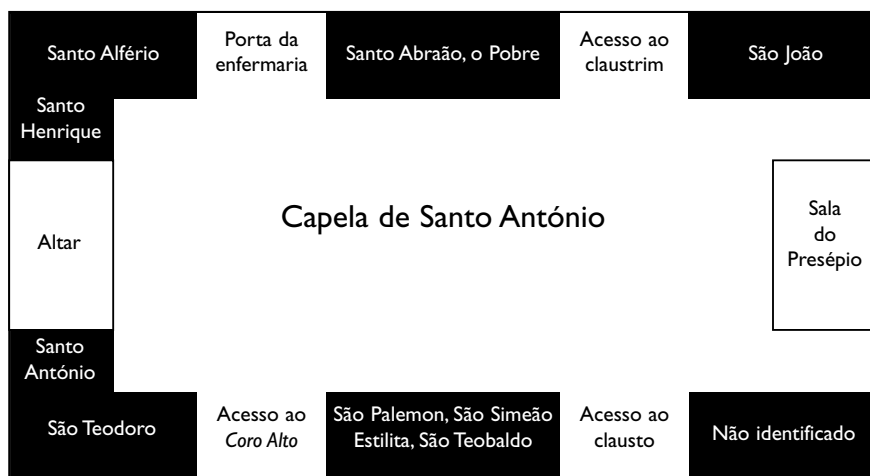
Dos temas abordados no presente texto, o mais simples de compreender e mais fácil de enquadrar, simbolicamente, no espaço religioso, é o das representações de eremitas. O significado do tema não parece oferecer dificuldade interpretativa. O eremita ou o religioso que, afastado da comunidade, lê, medita ou contempla, demonstra um comportamento assimilável à conduta no interior do convento²¹. As representações de religiosos eremitas que surgem nestes espaços costumam estar associadas a figuras que desenvolvem actividades comuns, circunstância que estabelece um contraponto entre duas formas de vida: a religiosa e a profana. São numerosos os exemplos desta temática dual, tal como os existentes nos conventos da Madre de Deus e de São Pedro de Alcântara, em Lisboa²².

As figurações de eremitas existentes em painéis azulejares inspiravam-se em gravuras, mas, em relação à identificação das personagens retiradas das fontes gravadas, depois de transpostas para o azulejo, elas mantinham-se no anonimato. As raras excepções que se podem encontrar, são por exemplo, a Igreja da Misericórdia, em Évora, onde as representações das santas Maria Egipcíaca e Taís, aí surgem, inequivocamente, assinaladas. Quando as representações não são identificadas, a questão que se coloca é saber se, a sua integração em programas iconográficos, decorria da importância da figura propriamente dita ou de aspectos estéticos que lhe estavam associados. A esta questão dificilmente se poderá responder hoje e, por esse motivo, ela deverá ser equacionada à medida que se forem identificando fontes subjacentes a núcleos azulejares que documentem a sua aplicação na arquitectura.

bém na colecção particular anteriormente referida, parece determinar a existência de uma linguagem simbólica complexa.

- 21 Acerca do tema dos eremitas cfr: ALMEIDA, Patrícia Roque de – «Apontamentos sobre a iconografia dos Eremitas na azulejaria seiscentista no Entre Douro e Minho». *Ciências e Técnicas do Património*, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1ª série, vol IV, 2005, p. 261-279.
- 22 Para o tema dos atributos dos eremitas, cfr: ALMEIDA, 2005 e PAIS, 2006, p.148-150; CARVALHO, Rosa Salema – «A vida gloriosa de São Pedro de Alcântara». *Olisipo*, Boletim do grupo “Amigos de Lisboa”, II série, nº 20/21, Janeiro/Dezembro 2004, p.60-72.

Como matéria de reflexão é particularmente eloquente o conjunto que forra os panos murários da Capela de Santo António, no convento da Madre de Deus. De realçar que as mesmas fontes gravadas foram empregues em silhares na escadaria de acesso ao coro da Igreja de Santos-o-Velho, pese embora, sem o mesmo impacto. Dos oito painéis que integram o espaço do convento da Madre de Deus, identificaram-se grande parte das gravuras que lhes serviram de modelo²³. Datadas de cerca de 1585-1586, o seu autor foi Johan Sadeler I²⁴ tendo, algumas, a inscrição *Marten de Vos inventor*. De Raphael Sadeler I são as duas gravuras, datadas de 1598, utilizadas no painel de maiores dimensões que se encontra no local e que representam os Santos Palemon e Simeão *Estilita*. Todas têm uma legenda na base, mencionando os aspectos não só da representação, mas da própria hagiografia, informações estas que não figuram no revestimento azulejar que forra o espaço, datado do segundo quartel do séc. XVIII. Podemos, assim, identificar a quase totalidade do programa iconográfico e, a partir dele, procurar conhecer a intenção da sua presença no local.



23 Não foi possível identificar a gravura que serviu de inspiração ao painel localizado na parede em face ao de São João, contíguo à entrada para a Sala do Presépio. Ainda que nas duas colecções de imagens a que tivemos acesso não surja a que serviu de base à pintura cerâmica, há uma figura retratada de modo semelhante. Assim, poderemos estar perante a representação de Orígenes.

24 Cfr: *The illustrated Bartsch, Johan Sadeler I*, 70, Pt. 2, Suppl. New York: Abaris Books, 2003

Partindo da esquerda, da Sala do Presépio, eixo do espaço articulado em face com o altar de São Francisco de Assis, surge um painel com São João do Egípto, celebrado a 27 de Março²⁵, uma das figuras ascéticas mais proeminentes do seu tempo e que terminou a vida na cavidade rochosa de uma montanha suportando, com sobriedade e estoicismo, a fúria dos elementos.

Segue-se Santo Abraão, o *Pobre*, celebrado a 27 de Outubro, que “com coragem enfrentou a adversidade da fortuna, obediente à Vontade Divina”. Este santo, surge na gravura acompanhado da sobrinha, Maria, também eremita, mas esta personagem não figura na representação azulejar. A última figura, nesta parede, é Santo Alfério, nascido em Itália e celebrado a 12 de Abril. Professou em Cluny e fundou o mosteiro da Trindade de La Cava o qual, rapidamente se tornou uma importante referência monacal na Itália do Sul e na Sicília. Não se trata, portanto, de um eremita, no sentido estrito da palavra, sendo enfatizado, na legenda que acompanha a gravura de Sadeler, o seu papel civilizador, “uma vitória da passagem efémera do astro”, expressão alegórica da grandiosidade que se pode atingir na dimensão fugaz da existência humana.

Ladeando o altar, surge Santo Henrique Suso, celebrado a 23 de Janeiro. Deste santo, a legenda da gravura enfatiza as extremas austeridades a que se submeteu, tendo usado durante 16 anos uma cota de malha “de ferro sob o corpo nu”. A figura que dá nome à Capela e cuja hagiografia se encontra reproduzida no revestimento do tecto está, igualmente, presente nos painéis de azulejos que ladeiam o altar dedicado a São Francisco: Santo António, celebrado a 13 de Junho, surge referido como um arauto da virtude cujas obras foram como a “abundância de Deus nos frutos da terra”. Segue-se São Teodoro de Sikion, celebrado a 22 de Abril, profundamente devoto de São Jorge, o qual, como forma de suplício, vestiu uma couraça directamente sobre a pele, usou grilhetas nos pulsos e tornozelos, e transportou por muito tempo uma cruz. Esta iconografia está reproduzida tanto na gravura como nestes azulejos.

No painel de maiores dimensões que se encontra neste espaço duas das figuras pertencem a uma série diferente de gravuras, publicadas em 1698, e que integram o *Trophaeum Vitae Solitariae*. O eremita da direita, encostado a uma árvore, é São Palemon, que na fonte gravada surge acompanhado do seu

25 Uma possível via de investigação será tentar estabelecer uma relação directa entre as datas comemorativas das figuras (5, 11 e 23 de Janeiro; 27 de Março; 12 e 22 de Abril; 13 e 30 de Junho; 27 de Outubro) e celebrações específicas desta casa conventual.



Santo António, capela de Santo António, convento da Madre de Deus. Fotografia do autor.

discípulo, São Pacómio. É venerado a 11 de Janeiro. Segue-se São Simeão *Estilita*, celebrado a 5 de Janeiro, na sua cela de pedra. Este foi o único elemento transferido da gravura de Raphael Sadeler I, tendo sido preteridas a figura do sacerdote Bassus, que o alimentou, e a sua representação num dos altos pilares no cimo dos quais viveu longos anos.²⁶ Dos três eremitas principais, somente o da esquerda, São Teobaldo de Provins, ajoelhado junto de um pequeno oratório, foi inspirado numa das gravuras de Johan Sadeler, de 1585-1586. Filho do Conde Arnoul de Champagne, deixou a vida militar para se tornar eremita em Salanigo, próximo de Vicenza, na Itália, tendo vivido longo tempo “sob as estrelas”. É cele-

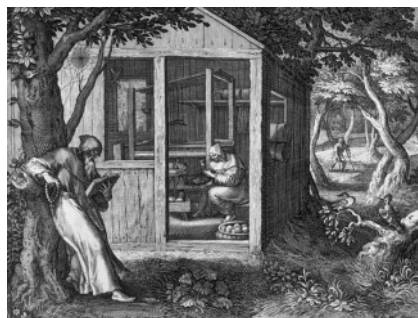
26 Ainda que nas duas colecções de imagens a que tivemos acesso não surja a que serviu de base à pinturas cerâmicas, há uma figura retratada de modo semelhante à do painel de azulejos. Assim, poderemos estar perante a representação de Origines.



Santos Palemon, Simeão Estilita e Teobaldo, capela de Santo Antônio, convento da Madre de Deus. Fotografia do autor.



São Simeão Estilita, Raphael Sadeler I, 1598.



São Palemon, Raphael Sadeler I, 1598.



São Teobaldo, Johan Sadeler I e Raphael Sadeler I, 1585-1586.

brado a 30 de Junho. Todos os painéis apresentam uma reserva, na base, onde se encontram imagens associadas à *Vanitas* (caveira e ampulheta) e às Virtudes: cilícios (humildade); penitências (castidade); látegos (diligência); cruz (paciência), grilhetas (obediência) e livro de oração (liberalidade)²⁷.

A presença destas figuras no espaço contíguo ao Coro Alto, na clausura de um convento feminino permite-nos ponderar várias hipóteses. Uma questão que se coloca é o motivo porque não foram escolhidas representações de santas eremitas, pois delas existiam fontes gravadas²⁸ as quais foram empregues noutros conventos, tais como a mencionada Misericórdia de Évora²⁹. Uma hipótese faz depender a escolha das figuras masculinas de aspectos que não se encontravam na iconografia das suas congéneres femininas. Eventualmente poder-se-á determinar um denominador comum às figuras, para além do facto de, na sua maioria, elas serem eremitas, como o misticismo e a profecia associados a São João do Egípto, Santo Henrique, São Teodoro e Santo António. O espaço da capela de Santo António era o local eleito pela comunidade para celebração do Natal, reuniões que aí ocorriam, aparentemente, desde finais do séc. XVI³⁰. O carácter místico desta festa pode ter estado associado à escolha das figuras representadas, mas, o que parece definir mais a existência de um propósito específico na sua selecção é a presença de Santo António, frade franciscano e orago da capela, junto ao altar, pelo lado do Evangelho, e cuja vida é detalhadamente narrada na cobertura deste espaço³¹.

27 Cfr: ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco – *Tratado de iconografía*. Madrid, Istmo, 1990. (Colección Fundamentos), p. 412.

28 No seu artigo Patrícia Roque de Almeida refere as gravuras de Boetius Adam Bolswert, representando Santa Maria Madalena, Santa Taís, Santa Eufrásia, Santa Eufrosina e Santa Maria Egípcíaca, publicadas sob o título de *Silva Anachoretica*, em 1612, das quais as duas primeiras foram utilizadas na Misericórdia de Évora. Cfr: ALMEIDA, 2005, p.271.

29 Na igreja de Santa Catarina de Monte Sinai, em Lisboa, as figuras de santas eremitas surgem representadas em pinturas, no transepto, e a sua fonte de inspiração foram as imagens da *Sylva Anachoretica Aegypti et Palaestinae* de Boetius Adams Bolswert, datada de 1619. Cfr: Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina. Lisboa, Câmara Municipal, 2005.

30 Cfr: PAIS, Alexandre – «Dionísio e António Ferreira e o presépio da Madre de Deus», in *O Presépio da Madre de Deus*, Lisboa, IPM, 2003, p.33.

31 Também com um propósito definido são as figuras femininas que se encontram no Coro Alto, imagens de mulheres do Antigo Testamento (Ester, Rute, Judite, Raquel, Abigail, Rebeca, Mical) que surgem como prefigurações da Virgem, orago do convento. Sobre a relação dos azulejos com o local Cfr: CAMPOS, Teresa – «Prefigurações marianas no convento da Madre de Deus, em Lisboa». *Azulejo* nº3/7, 1995/1999, p. 109-116.

Ainda que não seja possível, em definitivo, estabelecer uma relação directa entre as figuras e o local, parece evidente a existência de uma intencionalidade na sua selecção. Mesmo que, noutras igrejas e conventos, as imagens de eremitas não possuam a ênfase dada às representações que integram a capela de Santo António, no convento de clarissas da Madre de Deus, em Lisboa, importa, ainda assim, reflectir sobre os motivos da sua presença, pois vários níveis de leitura podem ser encontrados nessas imagens. A identificação de outros núcleos azulejares com este tema permitirá conhecer melhor o discurso iconológico subjacente e tornará possível definir o sentido global que presidia a estas representações, permitindo traçar um quadro mais objectivo da mentalidade coeva.

O significado dos assuntos tratados não se limita à identificação do seu conteúdo, mas ainda que a interpretação das imagens vá mais além da materialidade dos objectos representados, estes não se esgotam em simples e breves explicações.

A este propósito Johannes Molanus, no *De picturis et imaginibus sacris liber unus*, publicado em 1570, refere acerca das *Metáforas e símbolos na arte sacra*: “(...) *el pueblo no es tan rudo como para no captar el sentido metafórico y traslaticio; capta muchas de esas figuras, aunque ningún doctor le explique su significación. Y si se dan algunas que no comprende y no tiene cerca a algún maestro que se las explique, de ellas habría que determinar lo mismo que de los libros. Porque unos libros se escriben para gente sencilla, y otros para los más instruidos. (...) Y eso ocurre con la mayoría de las imágenes, de modo que lo que constituye su principal significación el pueblo rudo lo comprende o lo puede comprender; en cambio en las cosas accesorias habrá muchas que se añaden más por razón de los más doctos y capaces que por razón de los más rudos. (...)*”³².

32 Cit. por PLAZAOLA, Juan – *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996, p. 844.